

К ПРОБЛЕМЕ ВЛИЯНИЯ ПОРТРЕТОВ АЛЕКСАНДРА ВЕЛИКОГО НА МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ИСКУССТВА ЭЛЛИНИЗМА (Александр Великий, гиганты и Гелиос)

*Работа представлена отделом античного мира Государственного Эрмитажа.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Е. Н. Ходза*

Проблема влияния изображений Александра на мифологические образы рассматривается на примере Гигантомахии Большого фриза Пергамского алтаря. Автор показывает, что портреты имитировались в лицах победителей и побежденных. В этом сказалось воздействие стоических идей, лежащих в основе новаторской иконографии. В Пергаме появился тип, соединяющий черты Александра, гиганта и Ахилла. Образ Александра стал художественным топосом, который вошел в арсенал изобразительного языка.

Ключевые слова: Александр, портреты, гиганты, Пергамский алтарь, Ахилл.

The influence of portraits of Alexander the Great on mythological characters is studied in the article by means of representation of Gigantomachy on the Great Altar of Pergamon. The author shows that the portraits were imitated in the faces of the victors and the defeated. It was influenced by the stoic ideas, which form the basis of the revolutionary iconography. The type that combined the features of Alexander, Giant and Achilles was created in Pergamon. The image of Alexander became an artistic topos.

Key words: Alexander, portraits, giants, Altar of Pergamon, Achilles.

Основные черты иконографии Александра были заимствованы из позднеклассических изображений богов и героев. В свою очередь, портреты завоевателя оказали воздействие на идеальную пластику эпохи эллинизма. Хорошо известно, что образ Александра был ассимилирован в эллинистической иконографии разных мифологических персонажей, таких как Гелиос, Геракл, Дионис, Ахилл, Триптолем и др. Однако существует множество примеров, когда влияние его портретов обнаруживается не только в копировании определенных иконографических черт, но также и в заимствовании мотивов и имитации стилистических форм. В статьях и монографиях, посвященных портретам Александра, постоянно публикуются новые головы, происходящие со всего греко-римского мира и являющие очевидное сходство с изображениями маке-

донского царя. Порой невозможно отделить копии собственно портретов от эллинистических и римских имитаций. Уже в эллинистическом искусстве образ царя превращается в серию топосов или художественных клише, которые цитируются в памятниках, разных по назначению, происхождению и материалу. Так возникают скульптурные типы, в которых черты Александра сливаются с иконографией «идеальных» персонажей.

Еще в конце XIX в., вскоре после начала раскопок в Пергаме, было отмечено поразительное сходство Александра и гигантов, изображенных в рельефах Пергамского алтаря. В 1880 г. в *Allgemeine Zeitung* анонимный автор писал: «Преимущества этого... воззрения... в создании образов белокурых гигантов, которых художник воочию видел живыми, нападающими, сражающи-

мися и умирающими. Из изображенных в Пергаме типов гигантов самый примечательный юный александроподобный тип кельтского происхождения... который свидетельствует о братстве и родстве по крови кельтов и гигантов»¹.

Это удивительное обстоятельство сходства гигантов с портретами отмечалось и позднее, в специальной литературе, однако и по сей день в оценке данного явления единодушия нет. И хотя в работах последнего десятилетия были предложены истолкования сходства², детального исследования иконографической традиции гигантомахии, а также историко-художественной интерпретации появления в этой традиции типа Александра не проводилось.

Один из самых знаменитых эллинистических портретов Александра происходит из Пергама. Это колоссальная голова Александра, которая хранится в Археологическом музее Стамбула. Она была найдена в 1900 г. на Агоре. Вплоть до последнего времени этот памятник считался самой достоверной копией, восходящей к оригиналу позднеклассического времени – знаменитой статуе Лисиппа «Александр с копьем».

В 1981 г. немецкий археолог О. Радт детально сопоставил голову и рельефы Пергамского фриза³. Он пришел к заключению, что голова являлась частью не круглой скульптуры, а рельефной композиции, и, скорее всего, она принадлежала к Большому фризу алтаря. Поскольку присутствие Александра в мифологической композиции маловероятно, оставалось признать, что этот памятник изображает одного из персонажей «Гигантомахии». И хотя гипотеза не нашла безусловной поддержки, исследования Радта показали формальное тождество памятника и персонажей рельефов, иными словами, они доказали, что изображения гигантов алтаря включают в себя характерные черты иконографии Александра.

Воздействие этого портретного типа можно проследить в изображении многих гигантов, но наиболее явное сходство име-

ют два персонажа. Первый – это воин-гигант, в которого целится копьем Артемиды, представленный на Восточном фризе алтаря. Имя гиганта не идентифицируется по надписям, сохранившимся на цоколе, но обычно считают, что это От – сын Алоэя⁴. Он упоминается в «Мифологической библиотеке» Аполлодора, описавшего его единоком с Артемидой (Apollo., 1, 7, 4) Второй гигант – змееногий, «противник Дионы» – находится в северо-восточной части алтаря, в группе Афродиты и связанных с нею божеств. Гигант изображается между богиней любви, наступающей ногой на лицо мертвого противника, и Дионой, матерью Киприды.

Начало изобразительной традиции сюжета относится к искусству эпохи архаики, где главным персонажем сражения является воин-гигант. Вплоть до второй половины V в. до н. э. гиганты изображались в экипировке греческих гоплитов, в изображении гигантомахии использовалась традиционная схема героической битвы. Так, например, войско гигантов трудно отличить от воинов в рельефах на сокровищнице сифнийцев, с одной стороны декорированной изображением сражения греков и троянцев, с другой стороны – битвой гигантов и богов.

Начиная с IV в. до н. э. в греческом искусстве распространяется и другой интересный нас тип – гиганты с ногами в виде змей, которые обычно также жалят противника и принимают участие в борьбе. Каноническим этот тип становится в пергамских рельефах, но их непосредственными предшественниками считаются росписи на вазах роскошного стиля, как, например, необычайно близкий пергамским мотивам сюжет в росписи лекифа из Берлина: юный змееногий гигант с идеальными чертами лица, характерным для богов делением прически и лентой – обычным атрибутом богов и героев.

Однако хорошо известно, что пергамские мастера, используя отдельные художе-

ственные стереотипы, в целом довольно сильно преобразуют изобразительную традицию сюжета. Все исследователи сходятся на том, что в основании иконографической программы пергамской битвы находились не только произведения искусства, но и письменные источники. Судя по богатой и необычной иконографии, не имеющей аналогий в классическом искусстве, можно полагать, что авторы следовали не дошедшему до нашего времени произведению: возможно, это был придворный эпос, посвященный Атталидам, а возможно, и сочинение о гигантах⁵.

Именно гиганты – наиболее оригинальные создания художественной фантазии пергамских мастеров. По выражению Кляйна, в изображении войска гигантов господствует «полифонический принцип изложения». Гиганты – это воины, миксантропические чудовища, звероподобные варвары. Здесь впервые появляется новый, прежде неизвестный тип – с экстравагантными анатомическими формами: с птичьими лапами, быкоголовые, львинообразные, с крыльями, хвостами и рыбьей чешуей.

Но важно отметить и то, что новации пергамских художников касаются не только барочной фантастики миксантропических образов, но и понимания традиционных классических типов, и в пределах старой типологии мы можем увидеть иные источники мотивов и физиогномических черт. Еще А. фон Салис и Бьенковский показывали, что основные мотивы и типы гигантов восходят не к классическим гигантомахиям, а к фигурам воинов из изображений битв, триумфальных сооружений и фигурам галлов из посвящений Аттала⁶.

Так, например, если группа Аполлона Восточного фриза представляет собой отчетливую парафразу Бельведерского типа, то юный гигант Эфиальт – повторение фигуры галла из Археологического музея в Неаполе. Среди галльских посвящений можно назвать и немало других прототипов для войска гигантов. В свою очередь,

предшественниками этой иконографии являлись позднеклассические изображения битв и охот, и, в частности, один из таких примеров – рельеф с изображением «Охоты Александра» на саркофаге Александра из Сидона⁷.

Иными, нетрадиционными для этого сюжета являются и физиогномические образцы, так как, в отличие от богов, которые легко идентифицируются и большей частью следуют известным статуарным типам, многие гиганты фриза имеют живые человеческие лица. И есть еще одна особенность, не встречающая аналогий в классических канонах, – выражение героической энергии в лицах юных противников богов.

Как представляется, есть все основания полагать, что именно портреты Александра были прототипами некоторых пергамских гигантов. Черты завоевателя стали компонентом иконографии многих героев и богов, и в данном случае этот тип явился результатом воздействия портретов: сейчас известно по крайней мере три памятника, идентифицированных как Александр, имеющих малоазийское происхождение и близких по времени Пергамскому алтарю.

Самая ранняя – статуя Александра из Магнезии, которая датируется серединой II в. до н. э. и считается стилистически близкой Большому фризу алтаря⁸. Статуя была найдена вместе с мраморным блоком, имеющим сигнатуру скульптора Мена, сына Аянта из Пергама. Голова этой статуи воспроизводит портрет Александра, найденный в Пергаме, в Асклепейоне. К этому же типу относится и статуэтка Александра из Приены⁹. Предполагается, что памятник имел характер вотива, так как он был найден в помещении, по надписям идентифицированном как гиерон. Возможно, это часть культа Александра. Наконец, портрет на тетрадрахме Лисиммаха¹⁰ – раннеэллинистический оригинал, датированное, документированное и официальное изображение македонца. С начала III в. монеты такого

типа чеканились в разных малоазийских центрах, в том числе в Пергаме.

Заключение о том, что первичным источником был именно портретный, а не идеальный тип, отчасти подтверждается и тем, что образ юного александроподобного гиганта не известен ни в предшествующей, ни в последующей традиции сюжета. Несмотря на то что многие мотивы и типы пергамских гигантов повторяются и в круглой скульптуре, и в рельефных композициях, не удастся найти ни одного примера заимствования этого образа¹¹. В рельефах Лагины, Приены, Афродизия, как и на саркофаге из Ватикана, восходящего к эллинистическому образцу, доминируют гиганты с тяжелыми пропорциями, дикими волосами и брутальными лицами. Преобладающая характеристика гигантов – демоническая варварская дикость, переданная при помощи сопоставления с сатиром, а также за счет акцента на этническо-варварские черты.

Между тем влияние пергамского портрета Александра можно обнаружить и в другом произведении пергамского круга, близком по времени Большому фризу алтаря, – статуе Ахилла из скульптурной композиции «Ахилл и Пентесилея». Эта группа дошла до нашего времени в многочисленных фрагментах, на основании которых была произведена ее реконструкция¹². Большая часть исследователей датируют группу серединой II в. до н. э.¹³ Фрагменты композиции находятся в различных музеях (Прадо, Музей Женева, Базель, Музей Поля Гетти). Одной из реплик головы Ахилла является памятник из собрания Эрмитажа¹⁴, другая копия II в. н. э. из музея Женева – классицистическая вариация типа Александр-От¹⁵.

Интересно отметить, что сходные физиогномические черты читаются и в некоторых портретах Александра – копиях римского времени с позднеклассических оригиналов. Детальное сопоставление показывает, что головы гигантов близко повторяют

ранний – позднеклассический портретный тип, который принято атрибутировать сикионскому скульптору Лисиппу. Напомним, что статуя Лисиппа «Александр с копьем» изображала завоевателя как нового Ахилла. Голова этой статуи представлена портретом Александра Шварценберг¹⁶, а изображение статуи в рост сохранилось на медальоне из Абукир, выпущенном в 231 г. при Каракалле¹⁷. Отметим, что на медальоне доспехи Александра украшает фигура змееногого гиганта.

Воздействие портретов Александра в рельефах алтаря прослеживается в изображениях не только юных гигантов-гоплитов, но и других персонажей. Определенное сходство имеет Тритон, а также умирающий гигант Алкионей. Впоследствии именно Алкионей явился прототипом знаменитой головы из Уффици, долгое время ошибочно определявшейся как «Умирающий Александр». Если лица юных гигантов очень близко повторяют позднеклассический портретный тип, то в изображении Алкионей эта формула достигает почти риторической гиперболы.

Как оценить семантику физиогномического сходства? Является ли мотив намеренной «цитатой» или расхожим художественным стереотипом? Предположение о сознательных реминисценциях кажется более вероятным, так как хорошо известно: подобные эклектические ссылки – один из главных художественных приемов создателей алтаря.

Б. Риджуэй, например, предполагает, что физиогномические ассоциации гигантов с Александром отражают антимакедонскую программу фриза¹⁸. Данному толкованию, однако, противоречит обстоятельство, которое прежде не отмечалось исследователями пергамских рельефов: физиогномический тип Александра имеют не только гиганты, но и Гелиос, расположенный в юго-восточной части алтаря. Причем Александр-Гелиос – широко распространенный эллинистический тип, известный по памят-

никам из Египта, Родоса, малоазийских центров.

В рельефах алтаря подобная двойственность цитаты труднообъяснима в контексте идеологической доктрины Атталидов. Необходимо также учитывать тот факт, что вплоть до времени Митридата Евпатора в Пергаме нет никаких свидетельств о династических притязаниях Атталидов на имя Александра, нет данных о его культе, как не известны надписи с посвящениями македонскому царю.

Возможно, более плодотворной окажется попытка истолкования этих реминисценций в контексте стоических воззрений, которые, как известно, оказали сильно влияние на программу фриза. В частности, Э. Симон доказывает, что иконография «Гигантомахии» как в целом, так и в отношении отдельных персонажей обнаруживает влияние сочинений пергамского стоика Кратета¹⁹. Кратет из Малл, философ и грамматик, был приглашен ко двору Атталидов при Евмене II. Он явился основателем так называемой пергамской стоической школы и был учеником Панэция – влиятельного стоика периода ранней республики. Античные авторы упоминают комментарии к Гомеру и Гесиоду, которые составил Кратет, и Э. Симон считает, что такое критическое издание явилось одним из основных источников иконографии пергамской гигантомахии.

Влиянием стоических источников, по всей вероятности, объясняется главная особенность, отличающая пергамский фриз от традиционного мира образов гигантомахии: участие в битве титанов на стороне олимпийских богов. Это представление восходит к стоическим трактатам, где титаны и боги – это равные космические силы, которые поднимаются на борьбу с разрушителями космоса – гигантами. Так происходит, в частности, и у Кратета, уравнивающего в битве Зевса с Ураном и Гелиосом²⁰.

Основная особенность теологии Кратета, как и других представителей стоической

школы, – аллегорическая эстетика, согласно которой все существующие мифологические и идеологические системы считались иносказаниями стоического мировоззрения. Символическая интерпретация мифологических и исторических образов базировалась на принципе роковой неизбежности, который включал в себя процессы как в космосе, так и в жизни человека. Стоический Зевс, например, – это божество, которое управляет вселенной и нравственным миром людей.

Гигантомахия в сочинениях стоиков трактовалась как битва Зевса-Логоса с неистовством (безумием) гигантов или, по стоической терминологии, с *μανία της αφρονης*²¹. С другой стороны, *η Αλεξανδρου αφροσυνη* – безумство, безрассудство Александра – одна из главных тем стоических сочинений о македонском царе. Наиболее яркую форму выражения она находит в известном топосе раннеэллинистической риторики – рассуждениях о том, что возвысило Александра – доблесть или судьба, получил ли он могущество благодаря благоумию или счастливому безрассудству?²²

Эти представления находят развитие в эпоху республики и ранней империи – у Цицерона, Плутарха. Сенеки, Тита Ливия и Курция Руфа (Liv. Hist. 9, 17-19; Plut. De Alex. seu virt seu fort.; idem. De Fort Rom. Cic. Tusc., V, 10, 25; Sen. De ben. VII, 3, 1, Curt. VIII, 10, 18, IX, 10, 28). У Цицерона и Сенеки Александр – это жестокий и безрассудный тиран, пример пагубного влияния власти на характер человека. Интересно, что в трактате «Об обязанностях» Цицерон цитирует слова Сципиона Африканского, сказанные в беседе со стоиком Панэцием, учителем пергамского Кратета. (Cic. De off. I) Он сравнивает Александра с необузданным конем, которому требуется укротитель, чтобы Александр мог оценить изменчивость судьбы. По всей вероятности, такая оценка была воспринята римскими стоиками от эллинистических предшественников, и упрекам, которые предьявля-

ют завоевателям, предшествуют ранние риторические антитезы.

Есть также предположение и о том, что существовало раннее стоически окрашенное сочинение об Александре, послужившее одним из источников Курция Руфа²³. Именно к этому сочинению возводят истоки двойственной противоречивой оценки македонского царя. С одной стороны, Курций Руф утверждает, что Александр благодаря героическим добродетелям завоевал эллинистический мир и дошел до края Ойкумены. С другой стороны, Александр у Курция *exemplum doloris*, т. е. пример человека, сраженного собственной судьбой.

Речь, безусловно, не идет о прямом влиянии этих трактатов на программу Боль-

шого фриза алтаря. Однако очевидна аналогия между риторическим топосом о судьбе Александра и художественным топосом, или клише, который входит в арсенал изобразительного языка и воплощается в образах искусства Пергама. Так, черты лица македонца становятся характеристикой различных, порой противоположных по смыслу персонажей. В «Гигантомахии» – впервые в греческом искусстве – образ Александра воспринимается в единстве противоположностей: портреты завоевателя имитируются в лицах как победителей, так и побежденных, и именно в искусстве пергамского круга появляется тип, соединяющий черты Александра, гиганта и Ахилла.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Salis A. von.* Der Altar von Pergamon. Berlin, 1912. S. 21. Nr. 1.

² Трофимова А. А. Александр Великий и гиганты Пергамского фриза // Чтения памяти Б.Б. Пиотровского. СПб., 1995. С. 52–55. Сечин А. Г. Типический маскулинный образ в эллинистическом изобразительном искусстве: Автореф. дис. на соис. учен. степени канд. искусствоведения. СПб., 2007. С. 20–21.

³ *Radt W.* Der Alexanderkopf im Istanbul: Ein Kopf aus dem Grossen Fries des Pergamon-Altars // AA. 1981. S. 583–86.

⁴ *Salis A. von.* Op. cit. S. 72.

⁵ *Simon E.* Pergamon und Hesiod. Mainz am Rhein, 1975. S. 56.

⁶ *Salis A. von.* Op. cit. S. 68–69; *Bienkowski K.* Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst. Wien, 1908. N 26. S. 47 ff. Fig. 60–62.

⁷ *Schefold K., Seidel M.* Der Alexandersarkophag. Berlin, 1973. Fig. 32–35.

⁸ *Stewart A.* Faces of Power. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1993. P. 335, fig. 133.

⁹ *Ibid.* P. 335. fig. 134–135.

¹⁰ *Ibid.* P. 48, 432. Fig. 117.

¹¹ *Kleiner G.* Das Nachleben des Pergamenischen Gigantenkampfes, Berlin, 1949.

¹² *Berger O.* Der neue Amasonenkopf im Basler Antikenmuseum: ein Beitrag zur hellenistischen Pentesileagruppe. Gestalt und Geschichte, Festschrift K. Schefold // AK. Beiheft 4. Bern, 1967. S. 61–65.

¹³ *Berger O.* Op. cit. S. 61–65; *Stewart A.* Op. cit. P. 96, 216.

¹⁴ Трофимова А. А. Жизнь мифа в античном искусстве. Судьба Ахилла // Шлиман, Троя, Санкт-Петербург. СПб., 1998. № 78. С. 180–195, 223–224.

¹⁵ *Chatay J. et. Mayer J.-I.* Art Grec. Sculptures en pierre du Museй de Geneve. Vol. I: Mainz am Rhein, 1990. N 54, P. 63–64.

¹⁶ *Stewart A.* Op. cit. P. 165, 429. fig. 40–43.

¹⁷ *Ibid.* P. 50–51, 332–33. fig. 130.

¹⁸ *Ridgway B. S.* Hellenistic Sculpture. Vol. I. Bristol Classical Press, 1990. P. 121.

¹⁹ *Simon E.* Op. cit. S. 57 ff.

²⁰ *Pfeifer R.* Geschichte der klassischen Philologie. Oxford, 1970. S. 286 ff.; *Hansen E. V.* The Attalids of Pergamon. Ithaka, New York, 1971. P. 412 ff.

²¹ *Stoicorum veterum fragmenta I, coll. J. v. Arnim, I–IV, Lipsiae, 1921–1923. Nr. 537, 11 ff. См.: Schefold K.* Die Gottersage in der Klassischen und Hellenistischen Kunst. Mьnchen, 1981. S. 106; *Simon E.* Op. cit. S. 56 ff.

²² *Stroux J.* Die stoische Beurteilung Alexanders des Grossen // Philologus, 88. 1933. S. 229 ff.

²³ *McQueen E. I.* Quintus Curtius Rufus // Latin Biography. ed. T. A. Dorey. London, 1967. P. 32 ff.